

«ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» АБРАМА ТЕРЦА: МОДИФИКАЦИИ, СТРУКТУРА, ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ

“Fantastic Realism” of Abram Tertz:
modification, structure, genre synthesis

“El realismo fantástico” de Abram Tertz:
modificación, estructura, síntesis de género

*Gulnara Shomanova
Pavlodar (Kazajstan)*

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 21.04.2015

Fecha de evaluación: 17.12.2015

Cuadernos de Rusística Española n° 11 (2015), 149 - 160

ABSTRACT

The article is devoted to the gradation of forms of “fantastic realism”, which manifested itself in the eclecticism of genres, styles, behavioral strategies of the characters (heroes). This is the gradation from the falsely sentimental poetics to fatal predetermination of events in the spirit of the Gothic novel and frank black parodies, from the Easter Christmas story to the pamphlet.

Receptive nature of postmodernism irony and mystification of Tertz has been considered. Travesty, grotesque decrease of existential, high is being studied. Crazy as the main factor of “fantastic realism” evolution has been considered.

Keywords: Tertz, postmodernism, “fantastic realism”, crazy, mystification, irony, reception, travesty.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена градации форм «фантастического реализма», которая проявилась в эклектике жанров, стилей, поведенческих стратегий героев. Это градация от ложносентиментальной поэтики до фатальной предопределённости событий в духе готического романа и откровенной чёрной пародии, от пасхального святочного рассказа к памфлету.

Рассмотрена рецептивная природа иронии постмодернизма и мистификаторства Терца. Изучается травестия, гротескное снижение экзистенциального, высокого. В качестве основного фактора эволюции «фантастического реализма» рассмотрено юродство.

Ключевые слова: Терц, постмодернизм, «фантастический реализм», юродство, мистификация, ирония, рецепция, травестия.

Юродство в его православном, древнерусском значении, в котором Д.С. Лихачёв, А.М. Панченко, Н.М. Понько акцентировали три признака: *наличие маски, специфичность смеха, социальный протест* [1984], чаще всего использовалось при изучении постмодернизма.

Юродство в широте ментального, онтологического, экзистенциального, физического обрело в литературе русского постмодернизма характер идеи утраты

гармонии человека и общества, человека и мира, реального воплощения пословицы о том, что «нет пророков в своём Отечестве». Паронимически-фонетическая игра и семантическое тождество корреляции *урод* / *юрод* способствуют реализации мотива неузнанного пророка в рассказах А. Терца (А.Д. Синявского) «Пхенц» (1957/1967) и «Гололедица» (1961), повести «Любимов» (1963).

Актуальность статьи обусловлена недостаточной исследованностью концепции «фантастического реализма» Абрама Терца в аспекте жанровых трансформаций, рецепций, иронии.

Настоящая статья вызвана целью – осуществить анализ модификаций и структуры «фантастического реализма» Абрама Терца и национального своеобразия русского постмодернизма первой волны на материале ранних произведений: рассказов «Пхенц», «Гололедица» и повести «Любимов». Для решения обозначенной цели автором настоящей работы был предпринят опыт изучения рецептивной природы постмодернистской иронии, юродства как философского и художественного феномена.

Юродство, на наш взгляд, явлено в поэтике Терца как физиологическая концепция тела. В раннем рассказе наша мысль находит подтверждение в силлогически явленном тезисе героя, Андрея Казимировича Сушинского, замаскированного под инопланетянина под именем Пхенц. «Вероятно, в этом неравенстве даёт себя знать неизжитое христианство. Нога должна быть греховнее всего остального тела по той простой причине, что она дальше от неба. Лишь к половым частям наблюдается худшее отношение, и тут что-то скрыто», – рассуждает герой фантастического рассказа «Пхенц»¹ [1957 / 1967]. Такая попытка придать видимость рассуждения алогическому высказыванию – характерная часть философии русского постмодернизма.

А. Жолковский считает, что «основной прием, на котором построена приведенная сцена, да и всё повествование, – это толстовское остранение, возможно, почерпнутое филологом Синявским из классической статьи Шкловского “Искусство как приём” (1917) и мастерски примененное им для воплощения предельно отчужденного взгляда на все человеческое, слишком человеческое» [2011]. Исследователь возводит к Л. Толстому «общий метод издевательски-научного анализа».

Конспирация как поведение героя, стремление создать иллюзию вторичной реальности как действительной составляет базу доказательства Пхенца о нарушении устойчивой гармонии в мире. «Обыкновенные горбуны чистоплотны. Они опасаются своей одеждой вызвать дополнительное отвращение. А этот, вопреки ожиданию, был неряшлив, как будто он – не горбун» [3]. Поиски героем-горбуном Пхенцом собратьев по разуму, жизнь среди людей, постоянное притворство и противопоставление «своего» мира «чужому», характеризуют линии его правдоискательства. В таком контексте правдоискательство становится анонимным, конспирация – знаком посвящённости, владения эзотерическим языком ритуала. Горбун как аномалия, нарушение физической анатомической нормы, физическая инаковость обычному телу становится своего рода критерием на прочность этических норм, терпимости к «чужому», непривычному, нарушающему стандарты.

¹ Поскольку ранние рассказы и повесть А. Терца цитируются по электронному ресурсу, то в скобках указан год написания рассказа.

Стадией перехода к гротеску становится гипербола, причём привычного для произведений Терца физиологического свойства. «Меня всегда поражал садизм кулинарии. Будущих цыплят поедают в жидком виде. Свиные внутренности набиваются собственным мясом. Кишка, проглотившая себя и облитая куриными выкидышами, – вот что такое на самом деле яичница с колбасой. Ещё безжалостней покупают с пшеницей: режут, бьют, растирают в пыль. Не по тому ли мука и мука разнятся лишь ударением?» [1957 / 1967].

Ироническая игра словом предстаёт в результате мнимо серьёзных предположений, выстраивается ряд исторических и социальных противоречий общества, спровоцированных ключевым словом «садизм». Неосознанная жестокость как закон существования органического мира трансформирована в жестокость историческую и метафизическую. Такова особенность «фантастического реализма» Терца, для которой характерна иерархия отношений и единство всего сущего, универсализм законов существования. В этом смысле переход от кулинарного садизма к садизму в общечеловеческой истории обретает интересную постмодернистскую логику: при кажущемся абсурде «серьёзно» доказывать гипотезу, направленную на этиологию преступления, ведь в основе садизма – преступление нормы.

«А что если человека приготовить тем же порядком? Взять какого-нибудь инженера или писателя, нашить его же мозгом, а в поджаренную ноздрю вставить фиалку – и подать сослуживцам к обеду? Нет, муки Христа, Яна Гуса и Стеньки Разина – сущая безделица рядом с терзаньями рыбы, выдернутой на крючке из воды. Те, по крайней мере, ведали – за что» [1957 / 1967].

Перечисляя в терминах постмодернистской эстетики, каталогизируя примеры жестокости, автор подводит к мысли об алогизме определённых социализмом преступлений. Размышления героя: «Чтобы избежать беды, я был готов прикинуться алкоголиком. Или преступником. А, может, лучше умалишённым, педерастом, наконец? Но я боялся: каждое из этих качеств могло придать моей особе опасный, интригующий блеск» [1957 / 1967].

Алогизм атрибутируется через нарушение симметрии, не зависящей от воли человека. Таким образом, свобода личной воли и выбора ассоциируется с невозможностью свободы. Аллегория в истории горбуна, мечта о личной гармонии, тяготеющая к законам универсального существования, это выход к политическому подтексту, воплощающему идею социальной и исторической детерминированности свободы. Стратегия выбора героя: «Мне оставалось акцентировать мой горб, возраст и мизерную зарплату, мою тихую профессию счетовода, отнимающую массу времени, и что такому, как я, горбуну под стать соответствующая горбуны, а нормальной красивой женщине нужен симметричный мужчина» [1957 / 1967] – это минимальное выражение свободы, которая не способна совпасть с фантазмагорическим по форме, но глубоко резонным по сути утверждением соседки Пхенца по квартире, Вероники: «Просто мне нравятся кактусы, а вы похожи на кактус». Кактус экзотичен, неудобен, не поддаётся общей системе эстетических оценок. Чуждость кактуса комнатным растениям, но занимающим своё место в этой иерархии, подобен Пхенцу. И нежелание Пхенца принимать предложение любви от соседки, равносильное рабству, покорности, приятию «чужой власти», облекается в принципиальную невозможность власти по вертикали. «Где это я читал, что влюблённые люди

уподобляются покорным рабам? Ничего подобного. Стоит человеку полюбить, и он уже чувствует себя господином, имеющим право распоряжаться теми, кто его недостаточно любит. Как бы мне хотелось, чтобы меня никто не любил!» [1957 / 1967]. Ирония гротескного сближения горбуна и кактуса приводит к следующей форме аллегии: кактусы на подоконнике «горбатенькие детки» Пхенца.

Трансформируя норму и отклонение, автор не просто отражает враждебные системы ценностей, но и персонифицирует *ужасное, стыдное, уродливое*, создаёт эстетику безобразного на грани отвращения и натуралистически утрированного физиологизма. «Она вся оказалась такого же неестественно-белого цвета, как её шея, лицо и руки. Спереди болталась пара белых грудей. Я принял их вначале за вторичные руки, ампутированные выше локтя. Но каждая заканчивалась круглой присоской, похожей на кнопку звонка.

А дальше – до самых ног – всё свободное место занимал шаровидный живот. Здесь собирается в одну кучу проглоченная за день еда. Нижняя его половина, будто голова, поросла кудрявыми волосами.

И теперь, поборов оторопь, я решил воспользоваться моментом и заглянул туда, где – как написано в учебнике – помещается детородный аппарат, выстреливающий наподобие катапульты уже готовых младенцев.

Там я мельком увидел что-то похожее на лицо человека. Только это, как мне показалось, было не женское, а мужское лицо, пожилое, небритое, с оскаленными зубами.

Голодный злой мужчина обитал у неё между ног. Вероятно, он храпел по ночам и сквернословил от скуки. Должно быть, отсюда происходит двуличие женской натуры, про которое метко сказал поэт Лермонтов: «прекрасна, как ангел небесный, как демон, коварна и зла» [1957 / 1967].

А. Жолковский отмечает в процитированном фрагменте «мизогинистскую установку», отсылающую к Лермонтову, «а её архетипическая подоплёка более или менее открыто отсылает к фольклорному мотиву *vagina dentata* (“зубастая промежность, влагалище с зубами”) и его психоаналитическому осмыслению. Сама физиологическая отчужденность похожего на кактус героя опирается на традицию, восходящую к “Превращению” Кафки (1916) [2011]. В целом проблема «возможных литературных прецедентов» актуализирует для исследователя и «целый кластер непосредственных параллелей к книге Свифта» [2011]. Не менее интересна выявленная Жолковским мотивная переключка с рассмотренной сценой из «Пхенца» со сходным, но и существенно отличным эпизодом из «Случая на станции Кочетовка» А.И. Солженицына (1963).

На наш взгляд, выворачивание не только стереотипных представлений о женской красоте, реконструкция «гинекологического» ракурса изображения совмещена с пародированием демонического, фатального в книжном понимании. Синтез *страха и ужаса, стыда* перед телом создают идею взаимной телесной несвободы и маскарада, за которым уродливо скрыто настоящее. Конспирация Пхенца, вынужденного принимать человеческий облик и постоянно разыгрывать маскарад, — это следствие переживаемого им страха быть разоблачённым. Страх, что с него сорвут маску, обнаружат истинную суть, отражает всеобщность человеческого социального притворства. Приём литературной маски манифестирует невозможность

свободы и социальной власти: «Блюди законы той страны, в которой вынужден жить. К тому же постоянная опасность быть пойманным и уличённым заставляла меня натягивать поверх тела все эти маскарадные тряпки» [1957 / 1967].

Отчуждённость героя отражается в его системе понимания красоты, ностальгического стремления к «невозвратимой юности», которое символизирует для него горбун, живущий в подвале напротив консерватории. В пространственных координатах подвала и консерватории как концептов низа и верха символизированы проза и поэзия, уродство и красота. Этот горбун не только изящен и грациозен. Олицетворение «тончайшей психологической паутины – гордости, защищённой глумлением, и стыда, прикрытого балаганом» [1957 / 1967], делает двух горбунов пленниками внутренней свободы, внутренними эмигрантами, диссидентами.

Подлинное отвращение вызывает другой женский образ, спутница второго горбуна. Если в телесном описании Вероники впечатление ужаса было сопряжено с визуальным восприятием, то обонятельно-осязательная доминанта в создании чувственного отвращения: «Даже экскременты у неё пахнут духами, а не варёным картофелем и домашним уютом, как это обыкновенно бывает. А мочится она чистейшим одеколоном, и в такой обстановке бедный Леопольд скоро завянет» [1957 / 1967]. Описание не выходит за границы физиологического концепта, чётко проводя границу между свободой тела и свободой духа как взаимоисключающими категориями бытия.

Политический дискурс воплощается в имитации официального документализма. Юридический словарь («измена родине»), стиль анкеты (Андрей Казимирович Сушинский. Полуполяк, полурусский. 61 год. Инвалид. Беспартийный. Холост. Родственников и детей не имеет. За границей никогда не бывал. Родился в Иркутске. Отец – мелкий служащий. Мать – домохозяйка. Умерли от холеры в 1901 году») становятся логической предпосылкой для будущего героя, его участи быть заспиртованным и выставленным на обозрение в зоологическом музее. Прогноз восприятия: презрения, отвращения и страха при виде на него раздражается эмоциональным монологом: «А я не ублюдок! Если просто другой, так уж сразу ругаться? Нечего своими уродствами измерять мою красоту. Я красивее вас и нормальнее. И всякий раз как гляжу на себя, наглядно в том убеждаюсь» [1957 / 1967] не только ассоциируется с классическими монологами «маленьких людей» (Башмачкина, Карандышева и др.), но развивает идею повести. *Другость, чуждость* как норма, философия инаковости получит кульминационное разрешение в других произведениях Терца.

Пхенц как «единственный образчик той утраченной гармонической красоты, что зовётся моею родиной» передаёт восторг перед мирозданием, даже в его искажённом виде. Подражая плачу ребёнка, взывая к милосердию и состраданию, герой утверждает православно-христианский аспект юродства. «Любовь из жалости... Жалость к одинокому искалеченному человеку» в устах Вероники создаёт в противовес пророческой коннотации Пхенца концепт любви из эгоизма.

Так, из тотального неразрешимого противоречия миров возникает двойничество: «Странные желания порой посещают меня. То тянет в кино. То хочется сыграть в шашки с мужем Вероники Григорьевны. Говорят, он отлично играет в шашки и шахматы» [1957 / 1967]. Норма в мире людей как странность для мира Пхенца

символизирует иронически вращение иноплатенянина в мир людей. Отчаяние от свершающейся метаморфозы: «Господи! Господи! Я, кажется, становлюсь человеком!», становится ступенью для самоспасения героя. Роль родного для Пхенца, но «чужого» для людей языка, его монолог в финале не только семиотическая пародия языка культур, но и предельная гиперболизация с узнаваемыми элементами русского и немецкого языков, а также звукоподражательных междометий.

Рассказ «Гололевица» интересен развитием традиций паралитературы. И не случайно это одно из произведений, в котором филологическая экспертиза группы академика В. Виноградова узрела признаки «политической диверсии». Излюбленная трактовка юродства, двойничества как реализация идеи «Нет пророков в своем Отечестве» облечена здесь в новую модификацию фантастического реализма.

Паранормальные способности героя – сатирический и одновременно трагический подтекст, соотнесённый с судьбой страны в исторический период «послабления», послесталинский период. Способности героя, внезапно открывшиеся, не мешавшие ему сохранять до известной степени благородство, не случайно и неожиданно пропадают. Причина в том, что герой, которому был дарован дар, обернулся банальной «божьей яичницей». Герой изменил чему-то главному, и ценой его раскаяния и прозрения становится смерть любимой женщины.

Жанровая стратегия рассказа принимает нарративное автобиографическое обозначение героя: «Я пишу эту повесть, как потерпевший кораблекрушение сообщает о своей беде». Сюжет жертвы кораблекрушения и надежды быть услышанным, а значит – спасённым, что люди «прочтут и узнают печальную правду, в то время как бедного автора давно уже нет на свете» и вопрос: «Доплывёт ли бутылка?» создают риторическую концепцию диалога человека со временем. Попытка разглядеть очертания будущего в настоящем создают иллюзию философской прозы.

И тут постмодернистский розыгрыш разоблачает мистификаторство автора. «Моя задача ещё сложнее. Не обладая ни научной, ни литературной опытностью, я хочу, чтобы труд мой был напечатан и получил бы признание. Лишь таким окольным путем могу я рассчитывать дойти до тебя, Василий» [1961].

Василий – одна из множественных мимикрирующих сущностей и масок автора – героя-повествователя. В калейдоскопе лиц – имён – судеб, в циклической повторяемости сюжета автор-герой пытается уловить закономерность, которая должна помочь ему решить главный вопрос: искусство и его отношение к действительности. Отсюда продуманная эклектика жанров, стилей, поведенческих стратегий героя. Так, в приёмах ложносентиментальной поэтики: «ты живёшь, затерянный — подобно мне — в волнах времени и пространства, и я надеюсь — вдруг ты найдёшь когда-нибудь в букинистический магазин и вдруг увидишь на прилавке мою ветхую книгу.

Вспомнишь ли ты меня? Дрогнет ли твоё сердце, и оживут ли в нём туманные образы прошлого? Протянешь ли ты мне руку дружбы и помощи?» пародирует стиль эпистолярного романа классицизма.

Подтверждение этому в признании героя: «Я читал много повестей и романов и представляю, как это делается. А главное — у меня есть время. В конце концов, за оставшуюся долгую жизнь почему бы мне не стать известным писателем?» [1961]. Писательство как судьба и знак совместимости с миром – важная дилемма,

нравственный этический выбор героя, которому он изменил и стал жертвой собственного самообмана.

«Мы были одни, была гололедица» – признак важности произошедшего, знак прошлого. Своеобразие «фантастического реализма» Терца заявило о себе в рассказе введением психологической предпосылки физиологических изменений, которые произошли с героем «в тот вечер и изменили в короткий срок всю нашу жизнь» [1961].

Мотив рока, фатальной предопределённости событий балансирует на грани мистериального готического ужаса и откровенной чёрной пародии. Описание того, как «какая-то роковая преграда неожиданно рухнула, и я провалился в пустоту, почти физически пережив неприятное чувство падения» направляет внимательное читательское восприятие по пути излюбленного метода писателя – обыгрывания полисемии слова. Падение физическое обретает смысл духовного и нравственного падения.

Метаморфоза, произошедшая с героем: «вся окружающая обстановка была не такой и сам я был не совсем таким» моментально обнаруживает пародийное звучание. Автором актуализируется гоголевское «Но зачем же стулья ломать» из «Ревизора» с признанием героя «Гололедицы»: «Конечно, всякому жить хочется, но как подумаешь, что Леонардо да Винчи тоже вот умер, так просто руки опускаются». Объясняемая автором предпочтительность, всеобщая и массовая, покоя, утрата таких понятий, как «большой интерес, риск, страх, ажиотаж и большое разнообразие» трансформирует обычное желание людей знать будущее с точки зрения сиюминутных потребностей (лётчик-испытатель). А желание, создающее политическую атмосферу эпохи и социальный идеал: «Пусть он лучше предскажет, когда на всей земле наступит коммунизм» (вспомним пародийную коннотацию этого ряда в фильме К. Шахназарова «Курьер»), сопровождается страхом и привычкой к политической провокации. Отсюда реакция героя: «Я пропустил эту фразу мимо ушей: грузин был провокатором». Ирония постмодернизма социальная, и национальное своеобразие русского постмодернизма имеет оттенок советских реалий: «Мне хорошо известно, что всякий человек, будь то хотя бы сам Леонардо да Винчи, есть производный продукт экономических сил, которые все на свете производят и экономят» [1961].

Постмодернизм Терца, как и всей литературы русского постмодернизма первой волны, а также остальных периодов, отчётливо рецептивен. Наиболее глубоким является след Н. Гоголя и Ф. Достоевского. Признание: «Любой из нас, если будет к себе внимательным, обнаружит без труда самые неожиданные рецидивы прошедших и будущих состояний, вроде, например, желания красть, убить или продаться за хорошие деньги. Я про себя честно скажу, что иногда сильно испытывал в этой самой, с позволения выразиться, душе и не такие еще позывы, и вы все это у себя найдете в большом количестве, если не станете хитрить и бесстыдно увиливать. Главное — не лицемерьте, и вы поймете, что нет у вас никакого права говорить — «он вор», а «я — инженер», потому что никакого «я» и «он», в сущности, не существует, а все мы — воры, проститутки, и, может быть, ещё хуже. Если вы думаете, что вы не такие, значит, вам временно повезло, а в прошлом, хотя бы тысячу лет назад, мы все были такими или в будущем непременно достигнем этого уровня, о чем нам без умолку твердят наши сладостные воспоминания и горькие

предчувствия...» [1961] – это карамазовщина, это двойничество, имеющее истоки в фантазмагорическом шизодискурсе Достоевского. В постмодернистском духе у Терца осуществляется травестия, гротескное снижение экзистенциального, высокого.

Ироническая, имитирующая жалость сострадания, измена, системная и постоянная, Наташи с Борисом опошляет чувства и показывает ложь как норму поведения в обществе с лицемерной ханжеской моралью, толкающей людей на обман и его оправдание. «Она делала это из жалости по старой привычке. А любила она только меня, любила систематически, как могла и пока могла... Это надо ценить наше смутное время» [1961].

Смутное время с его доносительством, страхом (а ведь время, описываемой в малой прозе Терца, послесталинская эпоха) и есть время обмана. Поэтому «визиты Наташи в эти дни были для меня просветлением. Они вносила в мой дом недостающую дозу реальности» [1961]. Автор создаёт драматическую тональность повествования, устанавливая связь между биологическим инстинктом самосохранения и социальными и этическими инстинктами. Вопрос личностной идентичности оправдывает «бесплодную борьбу», потому что «только так мы ещё можем жить».

Внушение героя: «Я говорил себе, что бояться смешно и глупо. Не война, не эпидемия, а пустяковая сосулька, миллионная доля случайности в совпадении попадания. Сделай два шага, перейди на другую сторону — и дело в шляпе» [1961] вводит в рассказ мотив фатальной неизбежности случая. Как ни пытался предотвратить герой шальную смерть от сосульки в определённый час и день Наташи, трагедия случилась помимо его воли.

Демонстративная апелляция к Гоголю, отцу мистификации в русской литературе, — источник повторяющейся в других произведениях Терца интертекстуальной иронии: «Эх, поезд, птица-поезд!» и ухарской фольклорной и гоголевской стилизации с омонимией значений: «заломив шапку на затылок, таким фертотом, таким чёртом, таким чёрт-те каким, сам не знает, гоголем: дескать, помни наших, не то раздавлю! чем мы хуже других?!» развивает новый аспект двойничества. Мистика и чертовщинка, рождественская обманчивая тишина (царила крепкая правильная зима и было чисто, как в церкви накануне большого праздника) — создаёт иллюзию пасхального святочного рассказа и памфлета одновременно.

Типичное для соцреалистической политики отношение к паранормальным способностям как шарлатанству становится для Терца способом создания и пародирования юродства. Предсказание, роковое, фатальное, необъяснимое, делает человека заложником судьбы. Борис умер от предсказанного ему в состоянии аффекта туберкулёза, Наташа — от сосульки на крыше. «Быть может, мои предсказания только потому сбываются, что когда все известно — деваться некуда, и если бы мы не знали заранее, что должно с нами случиться, ничего бы не случилось...» [1961].

Способность приносить пользу в обороне государства отметила кардинальный поворот в судьбе героя. «И могу отметить без ложной скромности, что за краткое время моей работы я кое-что сделал для пользы народа и всего миролюбивого человечества». Самообман и заблуждение героя, его тщеславие и новая привычка мерить вселенскими категориями случайный дар пародически высмеяны контрастом роскошной обстановки и неволи. «В самом деле, мне были созданы все условия,

о каких только можно мечтать в тюремной практике. Мягкая мебель. Абажур с кистями. Персональная ванна. Четыре молодых человека — в чине лейтенанта, не меньше,— стерегли мой покой и выполняли попутно обязанности горничной, секретаря, судомойки и парикмахера. Курьеры, дежурившие круглосуточно, были готовы по первому знаку устремиться в архивы, библиотеки, фототеки и доставить любой раритет, имеющий для меня хоть какое-то небольшое вспомогательное значение» [1961].

Сатирический политический дискурс обнаруживает себя в категориях марксизма: «Я повторил, сославшись на диалектику, что историю мы не вправе ни улучшать, ни ухудшать: а то выйдет беспорядок и субъективный идеализм. Короче говоря, во всем царила наша обычная неразбериха...» [1961].

Перед этой общественной пользой несравнимо большее значение имела тайна Наташи: «Мне хотелось вернуться назад, к сосульке, не к той, что убила Наташу, а к другой, которая обещала вырасти, может быть, через миллион лет после нас. Не знаю, что мною руководило — скорее всего запоздалое желание выяснить скрытую природу этого человека, такого жалкого, несчастного и загадочного в своем несчастии».

Трагическая и ностальгическая интонация без цинизма и иронии появляется, когда автор рассуждает о вечных ценностях, культуре, книге, дружбе, любви: «Я уверен: большая часть книг — это письма, брошенные в будущее с напоминанием о случившемся. Письма до востребования, за неимением точного адреса. Попытки задним числом восстановить отношения с самим собой и со своими бывшими родственниками и друзьями, которые живут и не помнят, что они — пропавшие без вести» [1961].

Тема трагического экзистенциального одиночества — не менее важный для понимания онтологической прозы Терца концепт. Всеобщий страх, власть социума над «маленьким человеком» обосновывает в поэтике Терца реализм классического характера. «Причина моей болезни коренилась в неуверенности. Я боялся передвигать ноги: вдруг поскользнусь. Мне, приученному все знать заранее, было нелегко вернуться к нормальной жизни, полной неожиданностей» [1961].

Случившаяся с героем метаморфоза, появление паранормальных способностей предсказателя судеб, разрушила его счастье. Вместе с даром появился страх смерти. В гофманском и гоголевском духе он боится смерти. «Мне бы радоваться тогда своему счастью и узнать поточнее, кем я был и буду в следующие разы, встретимся ли мы с Наташей и поженимся ли мы с нею когда-нибудь и как связать воедино разбросанную по кусочкам жизнь? Но я вместо этого глупо бегал от смерти и боялся ее, как ребенок, и вот она пришла и разделила нас» [1961].

Угрызения совести, «что я всё ещё живой, тогда как другие умерли», признание: «Бессовестно жить — когда другие умерли. Нечестно, несправедливо», создают удивительную по экспрессии романтическую картину. Герой стоит на балконе, колотится вместе с бабочками в освещённое окно, в которое видит Наташу, читающую при свете ночной лампы.

Эта грань между мирами не метафизическая, а ментальная, оценочно-этическая. Повторяемость событий: «Но снова мне никак не удаётся проникнуть туда, за прозрачную перегородку, в светлую комнату», неспособность прийти на помощь

любимой женщине, спасти её, коренится в гораздо более высоком, с бытийной точки зрения, предательстве, предательстве личной воли, выбора, в страхе быть счастливым.

Запоздалое и неслышанное признание героя: «Говорю тебе, Наташа, перед тем, как наступит конец. Подожди одну секунду. Повесть еще не кончена. Я хочу тебе что-то сказать. Последнее, что ещё в силах... Наташа, я люблю тебя. Я люблю тебя, Наташа. Я так, я так тебя люблю...» [1961] делает повторы бессмысленными. Не победа рока, а страх свободы чувств – такой неожиданный и не вполне постмодернистский рассказ, покаяние героя, представляет «Гололедица».

Больше всего с точки зрения «политической диверсии» попадает под огонь шквальной критики соцреализма повесть «Любимов». В. Колоновский,

[2005: 178], защищая её от нападок критиков «реалистов», объясняет, что это сложная вещь: «Она построена на небылицах; всё в ней противоречит здравому смыслу; все слова как тарабарщина». Это пародийное описание фантастической версии восстания.

Пародирование романтики комсомола и «довольно густая интеллигентская прослойка» выдержано в раблезианском духе пира плоти. Так, героиня «зевнула, потянулась, так что все груди выпятились» [2008]. Описание свадебных столов (свадьба Тищенко и Козловой) и пира представляет собой «рациональную» философию пьянства в духе анекдотов о русских и иностранцах. Очевидно фольклорное анекдотическое происхождение низовой культуры. «Пусть так пьют алкоголики: американцы в Америке, французы во Франции. Они пьют, чтобы напиться — для затуманивания мозгов. Напьются, как свиньи, и – спать. А мы употребляем вино для усиления жизни и душевного разогрева, мы только жить начинаем, когда выпьем, и рвёмся душою ввысь и возвышаемся над неподвижной материей, и нам для этих движений улица необходима, корявая провинциальная улица, загигающаяся чёрным горбом к белому небу» [2008]. Близость к странноречивому А. Платонову в эпигонстве орнаментального стиля необычна для Терца и являет в его поэтике модификацию сатирического полотна, выходящего за рамки малой прозы.

Русский и еврейский вопросы как сюжетный механизм и ключ к историсофии города Любимов принимают окраску черносотенного шовинизма, имевшего скрытую подоплёку в стране Советов. «Какая сила скрыта в еврейском племени, рассыпанном по лицу земли, словно изюм в пироге или перец в супе. Я бы их ещё с солью сравнил, но соль растворяется, а эти сохраняют изначальное свойство, какое им Богом дано. Может, для того они и рассыпаны по Божьему миру, чтобы свою крепость явить и терпкое упрямство, чтобы мы, наткнувшись на еврея в нашей русской каше, вспоминали бы, что не сегодня история началась, и ещё неизвестно, чем она может кончиться...» [2008]. Такое убеждение историка города Проферансова — источник популизма и демагогии. Концепт свободы, спекуляции историей переводят повествование в русло памфлета и риторики спора с политическими оппонентами. На волне диссидентского движения в стране эта повесть отражает отдельные элементы постмодернизма, и переводит «фантастический реализм» Терца в русло сатирической разновидности соцреализма.

«— Что значит «*всем*»? Если они обращаются ко «всем», то значит — им любы-дороги *все* помещики и капиталисты, *все* недобитые князья-бароны и

поджигатели холодной войны, включая римского папу, который только ждёт удобного момента, чтобы упиться кровью трудящихся масс... Читаем далее: «*Свобода граждан охраняется законом*». Как это понимать – «свобода»? Кому «свобода»? Куда, зачем, какая требуется «свобода» в свободном государстве?! Значит, им нужна *свобода* продавать родину, торговать людьми оптом и в розницу, как при рабовладельческом строе, *свобода* закрывать школы, больницы и открывать церкви по указке Ватикана и жечь на кострах инквизиции представителей науки, как они уже сожгли однажды Джордано Бруно... Не выйдет! Не позволим! Слышите, гражданин Марьямов, не позволим!! Слишком много захотели, ёлки-палки!..» [2008].

Главный постулат Терца, философский и литературный: «Твоя задача писателя, городского историографа – неустанно изучать действительность в её неуклонном развитии и давать каждому факту правдивое отражение. Будь нашим зеркалом, нашим Львом Толстым, которого ведь недаром прозвали в народе «зеркалом революции» [2008]. Взгляни вокруг себя, проникнись окружающей жизнью и потом отрази ее выпукло в исторических мемуарах...» синтезирует радищевское («Я взглянул окрест меня...») с анафемой Толстого, позиционируя правду историческую с частной правдой отдельного человека.

Вековая мечта народа: «Вот они – молочные реки и кисельные берега! Вот оно – Царство Небесное, которое по-научному правильнее называть скачком в светлое будущее. Никогда ещё в истории человечества не было такой заботы о живом человеке» [2008] приняло в повести не лубочное, а предельно памфлетное выражение социальной и нравственной деградации. Перерождение Тищенко, волей случая взлетевшего на престол власти, и реанимирующего прежнее и отменённое им демонстрирует искушение власти и ничтожество «маленького человека». Венцом саморазоблачения становится решение: «Отменить ли эту древнюю русскую привычку тащиться за всякой дрянью к самому царю?».

Итак, градация форм «фантастического реализма» проявилась в жанровом синтезе, эклектике жанров, стилей, поведенческих стратегий героев. Это градация от ложносентиментальной поэтики до фатальной предопределённости событий в духе готического романа и откровенной чёрной пародии. Жанровая эклектика проявляется в движении авторской воли от пасхального святочного рассказа к памфлету.

Ирония постмодернизма отражает национальное своеобразие русского постмодернизма. С одной стороны, это рецепции Гоголя и Достоевского, с другой — поэтика соцреализма. В постмодернистском духе у Терца осуществляется травестия, гротескное снижение экзистенциального, высокого. Так зарождается мистификаторство Терца, источник интертекстуальной иронии. Выворачивание соцреалистической политики становится способом создания и пародирования юродства.

БИБЛИОГРАФИЯ

- ЖОЛКОВСКИЙ, А. (2011). «Пхенц» на randevу: ню, меню, дежавю // *НЛО*, 109. Электронный режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/109/zh19.html>
- КОЛОНОВСКИЙ, В. (2005) Игра у Синявского: набоковские отношения. // Октябрь, 12, с. 176 -179.

- ЛИХАЧЁВ, Д.С., ПАНЧЕНКО, А.М., ПОНЫРКО, Н.В. *Смех в Древней Руси* (1984). Наука, Ленинград.
- ТЕРЦ, А. (1957 / 1967). *Пхенц*. Рассказ А. Терца цитируется по электронному ресурсу: http://webreading.ru/prose_/prose_su_classics/abram-terc-andrey-donatovich-sinyavskiy-rasskazi.html
- ТЕРЦ, А. (1961). *Гололедица*. Рассказ А. Терца цитируется по электронному ресурсу: http://webreading.ru/prose_/prose_su_classics/abram-terc-andrey-donatovich-sinyavskiy-rasskazi.html
- ТЕРЦ, А. (2008). *Любимов*. Издание: Абрам Терц (Андрей Синявский). Собрание сочинений в 2 томах, том I. Изд-во: СП «Старт», Москва, 1992. Электронный режим доступа: <http://imwerden.de> – некоммерческое электронное издание, 2008.